Quaderns d'Italià 17, 2012 **149-170**

Paradiso XXI. D(e)fense del sentido literal

Juan Miguel Valero Moreno
Universidad de Salamanca & SEMYR
asmodeo@usal.es

Resumen

El propósito de este ensayo es mostrar qué puede hacerse cuando la crítica textual no resuelve el sentido básico de un texto, en este caso Paradiso XXI. Para ello es necesario operar una reconstrucción de sentido filológica a través de la alianza de disciplinas como el estudio de la relación imagen-texto, de los modelos hermenéuticos medievales, de la historia literaria y cultural e incluso de la fenomenología para desenredar el laberinto de la tradición y mostrar las dinámicas de la composición poética que conducen a su comprensión. En relación con ello se tratan aspectos parciales de Paradiso XXI con la intención de reconstruir a partir de ellos un sentido global: así la palabra *pole*, de significado escurridizo, el símbolo de la escalera, o la relación de Saturno con el sentido del canto y con su figura emblemática, Pedro Damián.

Palabras clave: Dante Alighieri; Paradisso XXI; Petrus Damianus; crítica textual; texto e imagen; simbolismo; «pole»; escalera; saturno; melacolía.

Abstract

The purpose of this essay is to show what doing when textual criticism is unnable to resolve the basic meaning of the text, now Paradiso XXI. In order to surmount the problem, the reader need to assemble the philological meaning through an alliance among the study of relations between image and text, medieval hermeneutics patterns, literary and cultural history or phenomenology to find the footpath in the laberynth of tradition and to reveal the dinamics of poetic composition guiding the meaning. The essay reflect some partial aspects with the intention to produce a global sense: the strange word *pole*, the simbolic ladder or the connection between Saturn and the emblematic figure of Petrus Damianus.

Keywords: Dante Alighieri; Paradise XXI; Petrus Damianus; textual criticism; text and image; symbolism; «pole»; ladder; saturn; melancholy.

VISIT…

Para Michele y Gabriella Feo

La *(e)* no es una errata. Rememora una famosa lección de Marcel Bataillon (1967) y retoma su título para reactivarlo[1]. Se trata aquí de una defensa, pero también de una prohibición del sentido literal; de una defensa de la filología como método interpretativo, pero también de un veto a su uso mecánico, de una exploración de sus límites[2].

Conviene no precipitarse, no correr hacia la *Commedia* con el candil filológico alzado sobre la cabeza, con la pretensión de aclarar, al pábilo de esa pobre luz, el significado de la obra de Dante. Lo más probable es que la luminosidad de su texto nos deslumbre y abrase. La primera lección que la *Commedia* ofrece al hombre se resume en una palabra: humildad. Es preciso aprender del ejemplo de Loth, no mirar directamente hacia (el fuego) la luz purificadora, pues ella nos ha de reducir a pavesas, según la imagen apocalíptica. No mires entonces al sol fijamente, pues tus ojos quedarán cegados. Y hay quien, como Demócrito, en efecto, prefirió privarse de la vista de los ojos para especular más hondo sin el estorbo de lo visible material. Estos avisos, más o menos convencionales, son variantes de la apertura del canto XXI, correlativos a la mención de Semele[3].

Es por ello que desde una perspectiva lateral, de soslayo, el *visibile parlare* al que alude Dante en *Purgatorio* X 95 será considerado aquí respecto a la dinámica de la composición poética entre la creación de imágenes mentales y su proyección en los textos del autor y del lector. No se trata, pues, de la escritura representada por las artes plásticas, estudiada en el volumen colectivo coordinado por Ciociola[4] sino, más bien, de la desarrollada en otro libro plural de gran interés, al cuidado de Hamburguer y Bouché, *The Mind's Eye*[5].

1. Marcel Bataillon, *Défense et illustration du sens littéral*, Cambridge: Presidential Addres of the Modern Humanities Research Association, 1967. Las reflexiones que siguen proceden de la reelaboración de materiales e ideas expuestas en una *Lectura Dantis* a la que fui invitado por generosidad del Istituto Italiano di Cultura y la Societat Catalana d'Estudis Dantescos de Barcelona, así como en un Seminario a propósito del *visibile parlare* en el Centro di Elaborazione di Testi e Immagini nella Tradizione Letteraria de la Scuola Normale di Pisa.
2. Véase ahora Paolo Cherchi, *La rosa dei venti. Una mappa delle teorie letterarie*, Roma: Carocci Editore, 2011.
3. Cfr. Kevin Brownlee, *Ovid's Semele and Dante's Metamorphosis: Paradiso XXI-XXIII*, «Modern Language Notes», 101.1, 1986, pp. 147-156; Giuseppe Ledda, «Semele e Narciso: miti ovidiani della visione nella *Commedia* di Dante», en *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Gian Mario Anselmi y Marta Guerra (a cura di), Bolonia: Gedit, 2006, pp. 17-40; Claudia Fonzo, *Dante e il mito: retrogradatio critica*, «L'Alighieri», 29, 2007, pp. 155-160.
4. Claudio Ciociola, ed., *Visibile parlare. Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Cassino-Monte Cassino, 26-28 ottobre 1992*, Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane, 1997.
5. Jeffrey F. Hamburger y Anne-Marie Bouché, eds., *The Mind's Eye: Art and theological argument in the Middle Ages*, Princeton: Princeton University Press, 2006.

Los trabajos de Lucia Battaglia Ricci, en otra perspectiva, son iluminadores, y es de esperar que su próximo *Censimento dei Commenti danteschi. 3. I Commenti figurati*, supondrá un nuevo punto de partida a exploraciones cada vez más rigurosas[6]. Mientras tanto, la *rete delle imagine*, por servirme del afortunado título de Lina Bolzoni[7], genera un entramado que nos compete desvelar.

Dominus vobiscum

Es el título de un tratadito de san Pedro Damián, el santo Eremita con el que conversa Dante en el canto XXI del *Paradiso*. El capítulo 19 del escrito de Pedro Damián está dedicado a una *Laus eremiticae vitae*[8].

Quiere detenerse Pedro Damián por un momento en tratar los méritos de la vida del *single*: *singularis vitae* es el sintagma. La *vida solitaria* es una escuela de doctrina celeste y disciplina de las artes divinas. Puesto que no hay nada que distraiga al hombre, Dios es el único objeto de pensamiento del solitario. El yermo, que objetivamente es un desierto (o una selva) definido por la ausencia de las marcas que caracterizan lo humano, se metamorfosea a los ojos mentales del eremita en un jardín de las delicias[9]:

> Eremus namque est paradisus deliciarum, ubi tamquam redolentium species pigmentorum, vel rutilantes flores aromatum, sic fragantia spirant odoramente virtutum. Ibi siquidem rosae charitatis igneo rubore flammescunt; ibi lilia castitatis niveo decore candescunt, cum quibus etiam humilitatis violae, dum imis contentae sunt, nullis flatibus impelluntur; ibi myrrha perfectae mortificationis exsudat, et thus assiduae orationis indeficienter emanat.
>
> El yermo es, en efecto, paraíso de las delicias, allí donde se encontrarán todas las especies de los pigmentos o el aroma de flores rutilantes, donde se aspira la fragancia olorosa de las virtudes. Allí flamean las rosas de la caridad con ígneo rubor; allí brillan los lirios de la castidad con níveo decoro, y entre ellos también las violetas de la humildad, contentas de su situación, ninguna perturbada por el soplo del viento; allí trasuda la mirra de la perfecta mortificación, y emana sin fin el incienso de la oración asidua.

Ubi, *ibi*: los localizadores de la concreción inflacionan el texto, pero este no es un lugar real, sino un lugar mental: en este jardín no sopla el aire, todo ha quedado detenido y fijado en su sitio como bajo una campana de cristal.

6. Cfr. Chiara Balbarini, «Dante e le arti figurative: un bilancio degli ultimi studi», *L'Alighieri*, 30, 2007, pp. 153-159.
7. Lina Bolzoni, *La rete delle imagine. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Turín: Einaudi, 2002.
8. Pedro Damián, *Sancti Petri Damiano. Opera Omnia*, Constantini Cajetani (a cura di), París: J.-P. Migne [Patrologia Latina, 145], 1867. Una primera referencia a este tratado en Francesco Paolo Luiso, *Il canto XXI del Paradiso*, Florencia: G. C. Sansoni, 1912, pp. 21-22; luego también en Claudia Fonzo, «La dolce donna dietro a lor mi pinse con un sol cenno su per quella scala (Par. XXII, 100-101)», *Studi Danteschi*, 63, 1991, pp. 141-175: 162.
9. *Op. cit.*, p. 246.

El espacio es un objeto y un lugar de la memoria. Por eso de inmediato Pedro Damián se pregunta: «Et cur singula quaeque commemorem?»[10] ¿Para qué recordar estas cosas una a una? La forma verbal, «commemorem», literalmente, es en realidad más fuerte, conmemorar, rememorar una a una, una junto a la otra, rememorar ubicando cada cosa en su espacio definido, así como el significado conjunto de las partes que forman la imagen (un *teatro de la memoria*). Todo ello sucede al margen de la naturaleza propia, «mentium delectatio, et intimi gustus»[11], en un paisaje interior.

Así que todos esos elementos tangibles, que imaginamos cercanos a nuestros sentidos, la rosa, el lirio, la violeta, la mirra o el incienso, no forman parte de un paseo botánico, sino de un paraíso artificial, donde cada signo está preñado simbólicamente, donde cada significante remite a otra realidad distinta a la de su referente. Lo real nos conduce a una forma especial de irrealidad, la hiperrealidad, esa que muestra todavía su sólida resistencia en el *San Juan en el desierto* (*ca.* 1445) de Domenico Veneziano (Washington, National Gallery of Art).

La potencia en que se manifiesta esta otra realidad, la de los signos, depende de una forma de ascésis, de una práctica continuada paso a paso, de un *ministerium* (o mester), de un oficio, de una disciplina mental rigurosa. Para el maestro en estas artes del pensamiento ya ni siquiera la celda es una habitacioncita excavada en la roca, o una choza improvisada, sino una celda espiritual, pues es el cuerpo, en verdad, nuestra celda, lo que nos retiene, y al mismo tiempo nuestro gimnasio, el lugar del entrenamiento, de una especie particular de práctica atlética que nos permitirá tomar impulso hacia el auténtico exterior del alma. Los términos se invierten constantemente, pero siempre en ese vaivén del interior y el exterior: «O cella, mirabile officina, in qua certe humana anima Creatoris sui in se restaurat imaginem, et ad suae redit originis puritatem! Ubi sensus obtusi ad subtilitatem sui acuminis redeunt, et vitiatae naturae azyma sincere reparantur»[12].

La celda, pues, admirable oficina, en la cual el ánima humana restaura la imagen de su Creador y regresa a la pureza de su origen. Donde el sentido obtuso regresa al redil de la sutilidad primera y las excrecencias de la naturaleza viciada son reparadas. En esta celda interior, animada por el ayuno, las transgresiones físicas y el ejercicio espiritual, de la mente constituida como un muro defensivo («mentis arce constitutus»), el alma sincera se prepara como en la milicia para regresar al principio, revocar su celsitud y antigüedad perdidas, abandonar de una vez por todas el exilio del mundo, velo de tinieblas e ignorancia («involutus tenebris»), recuperar la dignidad y el paraíso perdido. No hago, en rigor, más que parafrasear y glosar las palabras de Pedro Damián, henchidas de fuerza y de carisma, portavoces también de una tradición antiquísima.

En cualquier caso se ha *visto* cómo se construye una imagen y que esta imagen no es espontánea, sino todo lo contrario, supone un prolongado (por

10. *Ibid.*, p. 246.
11. *Ibid.*, p. 247.
12. *Ibid.*, p. 247.

ruminatio) y complejo trabajo de oficina poética, un ejercicio de memoria y de condensación de significados que debería hacer reflexionar acerca de los modos en que se forja la realidad (literaria).

El esfuerzo de fijar la materia poética de la *Commedia*, todos y cada uno de sus expedientes macrotextuales y microtextuales, debió ser colosal y, en este sentido, entendido que el proceso medieval de escritura no es más que de forma secundaria un trabajo de prueba y error, de correcciones o de borradores, las capacidades de Dante y, de otro lado, de un Tomás de Aquino, nos abrumarán siempre. Al hombre moderno occidental apenas es dable imaginar tal efervescencia de la mente.

La *Commedia* y cada una de sus partes, como es sabido, no fue compuesta de un día para otro, no fue almacenada por completo en la memoria para luego destilarse en un relampagueante proceso de escritura (o de dictado). Dante modificó y limó segmentos de su obra, sustituyó palabras e imágenes unas por otras. Pero este proceso que pertenece a la genética textual ha desaparecido en la práctica. Lo cierto es que para gran número de pasajes la filología a secas, el estudio de las variantes de los testimonios conservados, no resuelve la mediación de sentido. Y ello es así porque los problemas de comprensión de la *Commedia* no son esencialmente filológicos (aunque es preciso iniciarse en ellos), sino de otro orden: la reconstrucción del sentido de las elecciones y la intuición de los descartes de Dante con respecto a las tradiciones culturales y literarias que alimentaron su creación.

Pole position

En *Paradiso XXI* hay un pasaje emblemático para la dificultad de sentido, una de esas *zones d'opacité* de las que habló Georg Rabuse (1978: 13)[13]. En apariencia debieran ser los versos más sencillos de todo el canto. Se trata de una simple comparación relativa a unas aves o polluelos (*oiseaux assez mystérieux*) que desperezan sus plumas por la mañana para quitarse el frío de encima. Los estudiosos han tratado estos versos con cierta displicencia. Considero, sin embargo, que es uno de los mejores ejemplos de la vigencia del modo homérico de expresión poética a lo largo del tiempo:

«E come, per lo natural costume, | le pole insieme, al cominciar del giorno | si movono a scaldar le fredde piume;»[14]. Los comentaristas antiguos, no todos, se limitan a parafrasear la comparación y, algunos de ellos, con diferentes opiniones, procuran completar el referente de *pole*, que sería un tipo de picaza.

13. Georg Rabuse, «Saturne et l'échelle de Jacob», *Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Âge*, 45, 1978, pp. 7-31: 13.
14. Dante Alighieri. *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Giorgio Petrocchi (a cura di), Milán: Mondadori, 1966-1967, 3 vols; *Paradiso XXI*, vv. 34-36. El texto de la *Commedia* se cita por esta edición.

Ángel Crespo o Abilio Echeverría, en efecto, traducen *pole* por «cornejas»[15]; Martínez Merlo por «grajos»[16]. Pero, ¿realmente lo son?

Conviene estar prevenido y, siempre, sospechar, pues la tradición posee lengua de hierro y ésta se convierte en uso inveterado y a veces indiscutible. El *Ottimo* considera a las *pole* «mulacchie» (gl. 34, p. 474), luego cornejas[17]; Benvenuto da Imola, las clasifica en el «genere picarum» (gl. 31-42), esto es, de las picazas[18]; Serravalle «avium nigrarum», «litteraliter monedule» (p. 1070)[19], y las glosas ambrosianas, «aves nigre que gregatim volant» (gl. 35, p. 251)[20], también en la familia de los córvidos. Bernardino Daniello desliza un sinónimo «cornacchie», pero lo limita con el sintagma «simili uccelli» (gl. 34-39, p. 634)[21]. Y, aunque Tasso seguirá a Daniello sin prevenciones, glosando con «cornacchie» (gl. 35)[22], otros comentaristas más antiguos se expresan con cautela, particularmente Francesco Da Buti, que sólo indica que se trata de «certi uccelli» o de «quelli uccelli» (gl. 34-35, p. 589)[23], como Cristoforo Landino, «certi uccegli» (gl. 34-36, p. 1866)[24] o Vellutello, «quelle uccelle» (gl. 34-35, p. 1568)[25].

Semejante galimatías sobre lo que podría llamarse *pole position* parecerá un tremendo disparate. La cuestión es sólo absurda en apariencia. El caso es que sobre un pasaje en apariencia tan sencillo no existe consenso entre los intérpretes. Es más, ninguno parece dar a entender que la palabra *pole* y su referente se comprendan por sí mismos, sino que necesitan de una explicación, de una hendíadis. Y, sin embargo, se diría que estos tres versos constituyen el paradigma de la representación literaria de la realidad, de la *mimesis*, o, en términos

15. Dante Alighieri. *Comedia. Paraíso* (trad. Ángel Crespo), Barcelona: Seix Barral, 1977, vol. 3; Dante Alighieri. *Divina Comedia* (trad. Abilio Echevarría) Madrid: Alianza, 1995.
16. Dante Alighieri. *Divina Comedia* (trad. Luis Martínez Merlo), Madrid: Cátedra [Letras Universales, 100], 1999.
17. Alessandro Torri (a cura di), *L'Ottimo commento della Divina Commedia. Testo inedito d'un contemporaneo di Dante*, Pisa: presso Niccolò Capurro, 1829. Reproducción anastática con prefacio de Francesco Mazzoni, Bolonia: Arnaldo Forni Editore, 1995, vol. 3. Mantengo las referencias en el texto principal para agilizar la lectura.
18. Jacobo Philippo Lacaita (a cura di), *Benvenuti de Rambaldis de Imola. Comentum super Dantis Aldigherij comoediam*, Florencia: Barbèra, 1887, vol. 5.
19. Bartolomeo a Colle, (a cura di), *Fratris Iohannis de Serravalle. Translatio et comentum Dantis Aldighieri*, Prato: ex officina libraria Gachetti, Filii et Soc., 1891.
20. Luca Carlo Rossi, (a cura di), *Le chiose ambrosiane alla «Commedia»*, Pisa: Scuola Normale Superiore [Centro di Cultura Medievale, 3], 1990.
21. Bernardino Daniello, *Dante con l'espositione dei M. B. Daniello da Lucca*, Venecia: Pietro da Fino, 1568.
22. Giovanni Rosini, (a cura di), *La Divina Commedia di Dante Alighieri postillata da Torquato Tasso*, Pisa: Co' Caratteri di Firmin Didot, 1830.
23. Crescentino Giannini, (a cura di), *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Comedia di Dante Allgihieri*, Pisa: Fratelli Nistri, 1862, vol. 3.
24. Paolo Procaccioli, (a cura di), *Cristoforo Landino. Comento sopra la Comedia*, Roma: Salerno Editrice [Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi, 28], 2001, vol. 4.
25. Donato Pirovano, (a cura di), *Alessandro Vellutello. La «Comedia» di Dante Alighieri con la nova esposizione*, Roma: Salerno Editrice [Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi, 31], 2006, vol. 3.

que aplicaría Roland Barthes a la novela del XIX, de un efecto de realidad. Un ejemplo de la *Ilíada* puede servir de contraste[26]:

> Y en cuanto a los otros, | como nube de grajos o estorninos | va por el aire en confusión chillando, | cuando a lo lejos ven | venir al gavilán, | que a las aves pequeñas | mortandad acarrea, | justamente de esa manera, | bajo el acoso de Héctor y de Eneas, | los mancebos de las aqueas huestes | en confusión, según iban, chillaban | y se olvidaban del ardor guerrero.

Se trata del efecto de realidad de lo verosímil antiguo para hacer decir al texto que los aqueos huían en desbandada. Pero este simulacro de verosimilitud es nodriz de un amplio desarrollo simbólico. Leda, al comentar la palabra *pole*, remite con toda pertinencia a los bestiarios medievales, buscando en ese contexto una posible explicación[27]. De la conjugación de estos bestiarios, los comentarios bíblicos y las vidas de los padres del desierto y otras hagiografías (el cuervo como intercesor y ayuda, en figura angélica, por ejemplo)[28] se desprende un uso, relacionado con el judaico (cfr. Job 38, 41)[29], de carácter confesional y penitencial, meditativo en general. Es significativa, por ejemplo, la lectura moralizadora, de carácter naturalista, propuesta por Leda y apoyada en los intertextos que menciona: «Più complesso invece il comportamento verso i figli da parte dei corvi: inizialmente li rifiutano, in quanto, privi di piume, sono di colore bianco e non somigliano ai genitori; ma quando poi si coprono del piumaggio nero li nutrono amorevolmente»[30]. Estas lecturas que parten de la observación natural igual cuadran para documentar el carácter púdico, ajeno a la lujuria, de la *cornacchia* y el *corvo*, como todavía se comenta en Tanara[31]. El balanceo entre la observación de lo real y su traslación exegética resulta, como se habrá apreciado, inevitable.

Los pájaros y las aves, como se sabe, son habituales en las visiones escatológicas (cfr. los cuervos de Isaías 34, 11 o Sofonías 2, 14), del águila del Apocalipisis a la gallina gigante que aparece en algunas leyendas vinculadas a la vida de Mahoma, que luego recordaré. En cualquier caso es evidente que,

26. Homero, *Ilíada*, Antonio López Eire (trad.), Madrid: Cátedra [Letras Universales, 101], 1997; XVII, vv. 755-759.
27. Giuseppe Ledda, «San Pier Damiano nel cielo di Saturno (Par. XXI)», *L'Alighieri*, 32, 2008, pp. 49-72.
28. Cfr. Xosé Ramón Mariño Ferro, *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*, Madrid: Encuentro, 1996, p. 123; Ángel Gómez Moreno, *Claves hagiográficas de la literatura española. Del Cantar de mio Cid a Cervantes*, Madrid: Iberoamericana [Medievalia Hispanica], 2008, p. 60.
29. Las referencias bíblicas están concordadas con la *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, Alberto Colunga y Laurentio Turrado (ed.), Madrid: Editorial Católica [Biblioteca de Autores Cristianos, 14], 1999 (10ª. ed.) y la *Nueva Biblia de Jerusalén*, Bilbao: Desclée de Brouwer, 1998.
30. *Art. cit.*, pp. 60-61.
31. Vincenzo Tanara, *La caccia degli uccelli*, Alberto Barchi della Lega (a cura di), Bolonia: Commissione per i Testi di Lingua [Scelta di Curiosità Letterarie Inedite o Rare dal Secolo XIII al XIX, 217], 1886, pp. 236-245; cfr. Mariño Ferro, ***op. cit.***, pp. 117 y 124.

en mayor o menor medida, las aves vinculan los distintos medios, el terrestre con el aéreo, pero también el acuático, e incluso el ígneo, si se trata del Ave Fénix. El Pelícano es símbolo de Cristo, la paloma (tras el cuervo, por cierto) indica a Noé que las aguas del diluvio remiten (Gn 8, 7). Aves mayores y menores juegan un papel importante en el imaginario poético-teológico.

El cuervo y/o su familia es ave principal en las mitologías germánicas y célticas (cfr. Bran Vendigeit, Branwen, Lug)[32]; en algunos textos se sugiere, además, la relación Cronos(Saturno) con la raíz de Cuervo, o se compara el filo curvo de la hoz del tiempo con el pico de este ave. Pero, en todo caso, el cuervo no es un atributo normal de la iconografía de Saturno[33]. Sin embargo, sí es relevante en el mito una de sus hijas, la Saturnia Cécrope, tal y como se menciona en las *Metamorfosis* ovidianas, donde aparecen los sorprendentes cuervos blancos[34]:

> Di maris adnuerant; habili Saturnia curru / Ingreditur liquidum pavonibus aethera pictis, / Tam nuper pictis caeso pavonibus Argo / Quam tu nuper eras cum candidus ante fuisses, / Corve loquax, subito nigrantis versus inalas. / Nam fuit haec quondam niveis argentea pennis / Ales, ut aequaret totas sine labe columbas / Nec servaturis vigili Capitolia voce / Cederet anseribus nec amanti flumina cygno. / Lingua fuit damno; lingua faciente loquaci, / Qui color albus erat nunc est contrarius albo.
>
> Se adentra la Saturnia en el límpido éter sobre su ágil carro de pavos reales de vivo colorido, pavos reales de vivo colorido a consecuencia de la muerte de Argos, desde hacía tan poco tiempo cuanto poco tiempo hacía que tú, cuervo parlanchín, por más que antes hubieses sido blanco, de repente te habías convertido en un ave de alas negras. Pues ésta fue en otro tiempo un ave blanca como la plata con sus níveas plumas, de modo que igualaba a todas las palomas que carecen de mancha y no desmerecía de los gansos que con graznido vigilante habrían de custodiar el Capitolio ni del cisne enamorado de las corrientes. La lengua fue su perdición: por obra de su parlanchina lengua, quien era de color blanco ahora es la antítesis del blanco.

Podrían citarse otros pasajes de este episodio. Piénsese, por otro lado, que el celta Lug proviene de una palabra indoeuropea que significa blanco-luminoso, pero también cuervo. La historia de esta transformación, de este oscurecimiento, es fascinante. Se podría pensar incluso en los hábitos blancos de los camaldulenses o de los seguidores de Bernardo de Claraval, manchados luego de inmundicia tras su prístino fervor, *e così via*.

32. Jean Markale, *Pequeño diccionario de mitología céltica*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta [Alejandría, 1], 2008 (1ª ed. or. París: Editions Entente, 1991); *s. v.*
33. Cfr. Vincenzo Cartari, *Le Immagini degli dei antichi*, Venecia: Giordano Ziletti e Compagni, 1571. // *Le imagini de i dei de gli antichi*, Ginetta Auzzas *et alii* (a cura di), Vicenza: Neri Pozza, 1996.
34. Publio Ovidio, *Les métamorphoses*, Georges Lafaye (a cura di), París: Les Belles Lettres, 1925, 1 (I-V); Publio Ovidio, *Las metamorfosis*, Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias (trad.), Madrid: Cátedra [Letras Universales, 228], 2001; II, vv. 531-541; p. 55 y 259-260.

No recuerdo que se hayan citado, a este propósito, los diccionarios, repertorios, léxicos o herramientas de(l) latín medieval. Seguramente porque en ellos no aparece ninguna equivalencia exacta entre *pole* y los pájaros mencionados por Dante. Sin embargo, sí que se extrae de algunas formas léxicas un valor añadido que interesa para comprender la construcción de esta imagen: la referida al ámbito de lo celeste, la claridad y el ornato, conceptos todos relacionados con la imagen compuesta por Dante.

Así, por ejemplo, Uguccione da Pisa, en sus *Derivationes* define[35]:

> P101 [1] POLIO –IS –LIVI –LITUM, idest sculpere vel planare vel ornare [3] Item a polio hic polus –li; poli proprie sunt due stelle in capite axis et dicuntur a poliendo quia plani et rotundi sunt; et ponitur quandoque pro celo, quia politum est et sculptum variis stellis. [4] Et hinc polosus –a –um, id est altus vel superbus vel ornatur
>
> P 104 POLLEO –ES –UI, idest resplendere, florere, valere, excellere [9] prepolleo –es, idest valde pollere vel prefulgere, prestare, excellere, precellere.

Pero, ¿son grajos o no son grajos esas *pole* que menciona Dante? Para tratar de contestar a la pregunta es preciso retraerse algunos versos y remontar también algunos para centrar el lugar que ocupa la imagen. Este es el caso: cómo ve Dante esta imagen dentro del poema y fuera del poema, esto es, el Dante personaje y el Dante persona.

Al inicio del canto Beatriz informa a Dante de que han sido elevados al séptimo esplendor. Los intérpretes indican en este momento que se trata del séptimo cielo, correspondiente a Saturno. Es el cielo de los contemplativos, que sucede y completa el par de los activos presentados en el cielo de Júpiter. Todo ello es importante, pero no es más que cáscara de erudición del viejo Dante, del Dante persona. Lo relevante es que a partir de este séptimo esplendor Dante no «mira hacia», sino que «mira dentro». Por indicación de Beatriz cambia de ojos y de perspectiva: «Ficca di retro alli occhi tuoi la mente, | e fa di quelli specchi alla figura | che'n questo specchio ti sarà parvente» (vv. 16-18). Se trata de la «visio mentalibus oculis» a la que se refiere Claudia di Fonzo[36]. El ojo se cierra al exterior para mirar hacia el interior. Una vez dentro no es el ojo, en propiedad, el que mira, sino la mente, de la que el globo ocular sirve como espejo. La figura es la propia mente que se corporeiza o incorpora en el reflejo especular, donde se muestra como apariencia.

A seguidas de la imagen clásica de la transformación de los amantes, el impulso de Beatriz permite a Dante transmutarse. Es la contemplación del *rostro beato* de Beatriz lo que facilita a Dante pasar al otro lado. Esta contemplación no es producto de un arrebato, sino de una meditación continuada,

35. Uguccione da Pisa, *Derivationes*, Enzo Cecchini (a cura di), Florencia: SISMEL – Edizioni del Galluzzo [Edizione Nazionale dei Testi Mediolatini, 11], 2004, 2 vols.
36. Claudia Fonzo, «La dolce donna dietro a lor mi pinse con un sol cenno su per quella scala (*Par.* XXII, 100-101)», *Studi Danteschi*, 63, 1991, pp. 141-175: 145.

como señala la palabra *pastura* (a la que los comentaristas antiguos, por cierto, apenas conceden atención). La vista se apacienta en Beatriz, esto es, toma de ella el pasto. *Pascor*, como *ruminatio* y otros términos relacionados con el ejercicio de la *lectio divina*, acompaña desde muy antiguo a la historia de la contemplación religiosa y se encontrará bien presente, por ejemplo, en un texto como el *Didascalicon* de Hugo de San Víctor[37].

Pues bien, en ese juego de espejos que la *Commedia* nos propone, Dante es capaz de situarse a un lado y a otro del espejo. Se trata, sin duda, de una lectura prefenomenológica. Por un lado Dante se ensimisma en su interior en el proceso narrativo del canto. Por otro, Dante personaje es el propio narrador de la narración y, en consecuencia, se encuentra fuera de ella. Así, al menos en parte, interpreto el complicado verso 24 «contrapesando l'un con l'altro lato», que ha traído de cabeza a todos los traductores.

Una vez aceptado el juego de espejos es posible viajar al interior de la mente, pues a partir de ahora la perspectiva es ésa. Los versos que siguen al 24 no son tampoco nada sencillos, o desde luego lo son menos que todas esas cábalas numéricas y zodiacales de la *Commedia*. Ocupan dos tercetos que es preciso leer en continuidad:

«Dentro al cristallo», esto es, dentro del cristal, «che'l vocabol porta»; es decir, que el vocablo contiene al cristal, el cristal es su referente y significado. La palabra evoca al objeto, que vemos a través de la palabra, no al contrario pues, insisto, todo sucede mentalmente. El «cristallo» o cristal es una estrella (en este caso errante) de forma circular y brillante, y su nombre es Saturno, «suo caro duce», cuyo reinado, según la mitografía, proporcionó al mundo una edad de oro, según se suele interpretar «sotto cui giacque ogni malizia morta» (v. 27). El sintagma «cerchiando il mondo» no ha sido aclarado en serio por ningún comentarista. Se suele interpretar como que Saturno circunda al mundo, establece una órbita con respecto a la tierra. Cercando aparece en forma de presente que se realiza en el momento en que se dice (por lo que sólo puede referirse lateralmente a que el influjo de Saturno propiciara la Edad de Oro). El caso es que la secuencia lógica, prescindiendo de los refinados paréntesis dantescos parece ser: «Dentro al cristallo, cerchiando il mondo, vid'io uno scaleo». Está claro que «cerchiando il mondo» resulta todavía un problema molesto incluso desde el punto de vista gramatical. Sin renunciar a declarar mi contrariedad voy a prescindir de momento de él.

Entonces se leerá: «Dentro al cristallo, vid'io uno scaleo». Luego Dante vió una escalera dentro del cristal o planeta. ¿No resulta algo extraño? ¿Vió la escalera como se ve una casita nevada dentro de una bola de cristal o es mejor pensar, simplemente, que vió la escalera dentro de un círculo que representaba a Saturno? En el último caso podría pensarse que el cerco del sintagma de marras se refiere a esa imagen: la tierra es el centro de la órbita con que Satur-

37. Cfr. Mary Carruthers, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge: Cambridge University Press [Studies in Medieval Literature, 34], 1998.

no, el último planeta, la circunda, y dentro de ese círculo podremos encontrar los que trazan el resto de los planetas.

Si así fuera hemos de pensar en un diseño de círculos concéntricos sobre el que se superpone, no tanto dentro del círculo, sino desde dentro de la esfera que conforma el círculo de Saturno, un esquema vertical, el de la escalera de color de oro, en la que trasluce el rayo. Recuérdese la definición de Uguccione da Pisa: «poli proprie sunt due stelle in capite axis et dicuntur a poliendo quia plani et rotundi sunt...». El *cristallo*, pues, sería el cielo o esfera universal que encierra a todas las estrellas, y dentro del cual se conectan a través de la escala la Tierra y Saturno. Desde su posición inicial Dante ve la escalera descendiendo desde lo alto, pero el sintagma «eretto in suso» traiciona esta idea. Esto es, en realidad debemos mirar la escalera al revés, desde donde nace y no hacia donde se proyecta, desde lo más remoto del círculo, que será la posición de Dante al final del canto XXI y principio del XXII. De este modo, desde la vista aérea, será posible la superposición o proyección de la escalera sobre el esquema de los círculos del resto de los planetas.

Soy consciente de que, así expresado, parece algo confuso, pero bastará con ver ejemplos muy elementales como el tardío del grabado de la escala de la vida espiritual que se encuentra en la *Scala della vita Spirituale sopra il nome di Maria* de Domenico Benivieni (Florencia, Bartolomeo de Libri, 1495). Esquemas como el que ahí se muestra resultan de una simplificación o vulgata bidimensional de las tres (o más) dimensiones con que se proyecta el pensamiento dantesco.

Continuaré ahora con el desarrollo de la imagen. La escalera estaba tan alta que no la seguía la luz de Dante (la de sus ojos o la de su entendimiento; según las *Chiose Ambrosiane* los ojos son «ductores mentis ad intellegendum et discernendum»; gl. 16, p. 251). En realidad se refiere a que no veía su comienzo, pues sí que vió descender por los peldaños tanto esplendor que pensó que toda luz que aparece en el cielo en ese momento fuese difusa (bien difundida, bien difusa, es decir, hasta tal punto se iluminó la escena que todo quedó difuso a la vista, parcialmente cegada por el brillo).

Recuerdo un texto de Charles Baudelaire que se diría inspirado en este fragmento (*Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, 1861):

> Ensuite je me peignis involontairement l'état délicieux d'un homme en proie à une grande rêverie dans une solitude absolue, mais une solitude acev un immense horizon et une large lumière difusse; l'immensité sans autre décor qu'elle-même. Bientôt j'époruvai la sensation d'une clarté plus vive, d'une intensité de lumière croissant avec une telle rapidité, que les nuances fournies par le dictionnaire ne suffiraient pas à exprimer ce surcroît toujours renaissant d'ardeur et de blancheur. Alors je conçus pleinement l'idée d'une âme se mouvant dans un milieu lumineux, d'une extase faite de volupté et de connaissance, et planant au-dessus et bien loin du monde naturel.

Hasta el momento por la escala sólo circula luz, nada muy concreto. De ahí la fuerza de la comparación casi doméstica que ahora retomo. En nuestros días

la física cuántica ha determinado que la luz puede descomponerse en un espectro, es un fenómeno difuso para la percepción del hombre, como el esplendor del que habla Dante, y, en un sentido técnico, se rige por el principio de incertidumbre (las partículas, en su movimiento, no tienen una trayectoria claramente definida). La luz se suele presentar como un haz indistinguible, pero con una mirada más profunda, nanoscópica, podemos individuar sus fotones. La imagen que propone Dante es, por otra parte, asimilable a la del átomo y los electrones orbitando en torno al núcleo, según la teoría obsoleta de Rutherford. Si nos situamos en el centro, en el núcleo, los electrones rotarán en torno a nosotros y en algunos momentos nos parecerá que se han detenido, en otros que unos se juntan con otros, que pasan de una órbita a otra, incluso, que se separan o que, según la teoría estándar moderna, forman una nube. En un instante preciso, podremos congelar uno de esos electrones[38].

Valga la comparación (aunque no del todo exacta), puesto que el átomo es, en cierto sentido, un huevo, imagen cósmica por excelencia, de donde la comparación con los polluelos no sea quizás tan forzada como parece en primera instancia. ¿Por qué no imaginar a las almas luminosas en el cerco de un corral, como unos polluelos amarillos correteando en torno a su madre, el gran gallo o gallina blanca? ¿No cabe recordar el Evangelio: «¡Jerusalén, Jerusalén, la que mata a los profetas y apedrea a los que le son enviados! ¡Cuántas veces he querido reunir a tus hijos, como una gallina reúne a sus pollos bajo las alas, y no habéis querido!» | «Ierusalem, Ierusalem, quae occidis prophetas, et lapidas eos, qui ad te missi sunt, quoties volui congregare filios tuos, quemadmodum gallina congregat pullos suos sub alas, et noluisti?»; Mt 23, 37?

La imagen, aparentemente poco decorosa, vendría avalada por los usos franciscanos del *sermo humilis*, por el propio sermón de san Francisco a los pájaros, de hecho, que Dante conocía bien, y por su empleo en la escatología. Es un tema controvertido desde que Asín Palacios lo formuló[39], pero resulta inevitable recordar el ángel del *Libro de la escala de Mahoma*, al que citaré según traducción castellana de la versión latina del siglo XIII de Buenaventura de Siena: «El ángel tenía unos cabellos muy largos, que descansaban sobre sus hombros; poseía unas alas de todos los colores más bellos que jamás hombre alguno haya visto. Su aspecto era como el de un gallo y Dios le había indicado todas las horas en las que se debían rezar las oraciones»[40]. Las ilustraciones del manuscrito Suppl. Turco 190 de la BNP (siglo XVI) pintan un gallo literal, todo de plumas blancas,

38. Para una exposición crítico-literaria del movimiento de las almas en torno a la escala cfr. Gabriele Mureso, «Lo specchio e la contemplazione (Paradiso XXI)», *L'Alighieri*, 37,1996, pp. 7-39.
39. Miguel Asín Palacios, *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Madrid: Real Academia Española, 1919, V, 4, *v. g.*; cfr. Enrico Cerulli, *Il «Libro della scala» e la questione delle fonti arabo-spagnole della Divina Commedia*, Ciudad del Vaticano: Biblioteca Apostólica Vaticana, 1949.
40. Buenaventura de Siena, *Libro de la escala de Mahoma*, prólogo de María Jesús Viguera Molins, trad. de José Luis Oliver Domingo, Madrid: Siruela [Selección de Lecturas Medievales, 44], 1996, IX, 56.

pico amarillo y cresta roja (fol. 11r; reproducido en la trad. citada). El gallo del Evangelio simboliza, en efecto, la vigilancia, como cuando canta hasta tres veces advirtiendo a Pedro de su promesa rota (Juan 18, 27).

En cuanto a la escala por la que Mahoma sube al cielo, he aquí el pasaje, por más que sea muy conocido[41]:

> Gabriel, tomándome de la mano, me condujo fuera del Templo y me mostró una escala que llegaba desde el primer cielo hasta la Tierra, donde me encontraba. En verdad, era la escala más bella que jamás había visto; sus pies se apoyaban en la piedra, sobre la que yo me había apeado. Sus peldaños eran de la siguiente manera: el primero era de rubí; el segundo, de esmeralda; el tercero, de una perla blanquísima y todos los demás peldaños eran de piedras preciosas, cada uno de distinta clase y recubiertos con perlas y oro purísimo de tanto valor que jamás el corazón del hombre pudiera imaginarlo; asimismo, la escala quedaba envuelta con un xamed verde más *brillante* que la esmeralda; toda la escala estaba rodeada de ángeles que la protegían. Su *resplandor* era tan vivo que *con mucha dificultad se la podía mirar*. Gabriel me tomó de la mano y, levantándome, me colocó sobre el primer peldaño, diciéndome: «Sube, Mahoma». Subí y Gabriel subía conmigo; todos los ángeles que estaban destinados a la protección de la escala se unieron a nosotros y Gabriel me iba contando las buenas nuevas del bien supremo que Dios me había preparado.

La primera cita relativa a las revelaciones mahometanas ya nos ponía sobre aviso, al ocuparse el ángel de regular las horas de oración que, en el ámbito cristiano y monacal, podríamos trasladar a las horas canónicas. ¿A qué se dedican sino todas esas luces sino a la eterna alabanza de Dios; y a qué se dedicaban en la tierra, si no, todos esos religiosos y sobre todo monjes que van a ser mencionados, el primero de ellos Pedro Damián?

Si las figuras que Dante contempla representan luces, lo esperable es que esa luz posea una clara nitidez, o un color dorado, amarillo, similar al de la escalera. Por lo tanto, la imagen correlativa más próxima sería la de los pollitos revoloteando en el corral. Si hemos de forzar el texto para que las *pole* sean grajos o picazas es necesario o cambiarles el plumaje o suponer que su negritud se corresponda con los hábitos oscuros de los monjes en su vida terrestre, tal y como aparecen representados habitualmente en la iconografía, pero sólo en determinadas órdenes o fraternidades. El muy prolijo Benvenuto da Ímola fue el único capaz de reconocer que la comparación de los grajos y su comentario no eran consecuentes con el texto, o que el texto mismo, en último caso, no resultaba muy decoroso: «sed litera non patitur istam expositionem».

Pero, entonces, ¿cómo surgió la sinonimia o equivalencia con el grajo, la corneja o el cuervo? Me temo que para intentar comprender el sentido de esta pregunta sea necesario recurrir a una nueva historia.

41. *Op. cit.*, V, 51-52; las cursivas son mías.

Historia de una escalera

«Qué alta es, puedo verlo,
la escala de la Poesía;
no ascenderé después de éste
más peldaños, oh desdichado de mí»
Konstantino Kavafis,
El primer peldaño (1899: vv. 8-9)[42]

El antecedente obvio de esta escalera es la del Génesis (28, 10-13)[43]:

> Jacob salió de Berseba y fue a Jarán. Llegando a cierto (observese la indeterminación) lugar, se dispuso a hacer allí noche, porque ya se había puesto el sol. Tomó una de las piedras del lugar, se la puso por cabezal y se acostó en aquel lugar. || Y tuvo un sueño. Soñó con una escalera apoyada en tierra, cuya cima tocaba los cielos, y vio que los ángeles de Dios subían y bajaban por ella. Vio también que Yahvé estaba sobre ella y que le decía [...].
>
> Igitur egressus Iacob de Bersabee, pergebat Haran. Cumque venisset ad quemdam locum, et vellet in eo requiescere post solis occubitum, tulit de lapidibus qui iacebant, et supponens capiti suo, dormivit in eodem loco. Viditque in somnis scalam stantem super terram, et cacumen illius tangens caelum: angelos quoque Dei ascendentes et descendentes per eam, et Dominum innixum scalae dicentem sibi […]

Nótese que la escalera se apoya en la tierra, no así en Paradiso XXI, y que su tránsito lo realizan ángeles, sin que se especifique cuál es su cometido. Tras escuchar al Señor (Gn 28, 16-19),

> Despertó Jacob de su sueño y se dijo: ¡Así pues está Yahvé en este lugar y yo no lo sabía! Y asustado pensó: ¡Qué temible es este lugar! ¡Esto no es otra cosa sino la casa de Dios y la puerta del cielo! Jacob se levantó de madrugada y, tomando la piedra que se había puesto por cabezal, la erigió como estela y derramó aceite sobre ella. Y llamó a aquel lugar Betel [que quiere decir, justamente, Casa de Dios, como si dijéramos Casa del Ser]; aunque el nombre primitivo de la ciudad era Luz.
>
> Cumque evigilasset Iacob de somno, ait: Vere Dominus est in loco isto, et ego nesciebam. Pavensque, Quam terribilis est, inquit, locus iste! Non est hic aliud nisi domus Dei, et porta caeli. Surgens ergo Iacob mane, tulit lapidem quem supposuerat capiti suo, et erixit in titulum, fundens oleum desuper. Appellavitque nomen urbis Bethel, quae prius Luza vocabatur.

42. Konstantino Kavafis, *Poesías completas*, trad. José María Álvarez, Madrid: Hiperión [Poesía, 1], 1976.
43. Cfr. Warren Ginsberg, «Dante's Dream of the Eagle and Jacob's Ladder» *Dante Studies*, 100, 1982, pp. 41-69; Roberto Durighetto, «Il simbolo della Scala di Giacobbe e le figure di S. Pietro Damiano e di S. Benedetto nel XXI en el XXII canto del Paradiso», en *Atti della Dante Alighieri a Treviso*, Arnaldo Brunello (a cura di), Venecia-Mestre: Ediven, 1996, 2, pp. 145-155.

De una noche oscura surgió, en el sueño de Jacob, la Casa del Ser, asentada sobre la Luz. El lugar de Betel, consagrado como espacio devocional, quedará como testigo de aquel momento, del pacto sellado entre Dios y Jacob, simbolizado por la imagen cognitiva y comunicativa de la escalera, a través de la cual, en todo caso, Jacob no se eleva, pero tampoco se dice que la voz de Dios descienda, sino que simplemente se escucha su voz, sin que Jacob conteste en el sueño al pacto de Dios. Lo hará de forma dilatada, a través de una promesa y una vez despierto. Sobre esa promesa la Iglesia legitimará el diezmo.

Desde luego no cabe imaginar que Dante no considerara la escalera de Jacob como fondo de la materia de que compuso la escalera del séptimo esplendor, pero los paralelismos entre una y otra son forzados.

Algunas de las representaciones en imágenes del pasaje bíblico se alejan de la perspectiva literal para entrar de lleno en la meditativa[44], como por ejemplo en la representación célebre del ms. 372 de la Bibliothèque Municipale de Douai, fol. 100[45].

Por otro lado, la escalera y la cruz pueden ser símbolos equipolentes. Es el caso de una representación que, en cierto modo, prefigura la de la *Commedia*. Me referiero al célebre mosaico de San Clemente en Roma (*ca.* 1200). La presencia de las doce palomas blancas en torno a la cruz (*arbor vitae*) que asciende hasta Dios, de la Virgen y san Juan (cfr. Beatriz y Dante) a los pies de la cruz, de los padres de la iglesia, del espeso entramado vegetal, cuyas espirales, cuajadas de pájaros y otras escenas cotidianas, funcionan metafóricamente como una imagen del *racconto* divino, invitan a ello. Las escenas cotidianas refuerzan, por su parte, el potencial de la simbiosis entre el *sermo humilis* y la interpretación figural de hondo calado teológico.

No siempre la clave más próxima se encuentra, en todo caso, entre los laberínticos textos latinos, cuyas infinitas conexiones exterminan la posibilidad de una reducción interpretativa. Es el caso, a mi entender, de uno de los más antiguos textos romances conservados, procedente de una cultura literaria bien conocida por Dante. Me refiero al *Boecis* occitano, que es indispensable revisar a esta luz[46]:

> Bel sun li drap, que la domn'a uestit; / de caritat e de fe sun bastit. / Il sun ta bel, *ta blanc e ta quandi*; / tant a Boecis lo uis esuanuit, / que el zo pensa: uel sien amosit. // El uestiment, en l'or qui es repres, / desoz avia escript u pei

44. Cfr. John Rupert Martin, *The Illustrations of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton: Princeton University Press, 1954; Walter Cahn, «Ascending to and descending from Heaven: Ladder themes in early medieval art», en *Santi e demoni nell'Alto Medioevo occidentale (secoli V-XI)*, Spoleto: Centro Italiano di Studi Sull'Alto Medioevo, 1989, 2, pp. 697-724; Peter S. Hawkins, «By Gradual Scale Sublimed: Dante and the Contemplatives», en *Dante's Testaments. Essays in Scriptural Imagination*, Stanford: Stanford University Press, 1990, pp. 229-243.
45. Cfr. Fonzo 1991, *op. cit.*, p. 175bis.
46. Christoph Schwarze, (a cura di), *Der Altprovenzalische «Boeci»*, Münster Westfalen: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung [Forschungen zur Romanischen Philologie, 12. Lesetext], 1963, tiradas xxviii-xxxiii; vv. 199-242; pp. 5-6; las cursivas son mías.

> ·Π· grezesc; / zo signifiga la uita qui en ter'es. / Sobre *la schapla* avia u tei ·Θ· grezesc; / zo signifiga de cel la dreita lei. // Antr'ellas doas depent sun l'eschalo; / d'aur no sun ges, mas nuallor no sun. / *Per aqui monten cent miri auzello*; / *alquant s'en tornen aual arreuso*. // Mas cil qui poden montar al Θ alçor, / en epsa l'ora *se sun d'altra color*, / ab la donzella pois an molt gran amor. // Cals es la schala? De que sun li degra? / Fait sun d'almosna e fe e caritat. / Contra felnia sunt fait de gran bontat, / contra periuri de bona feeltat, / contra auaricia sun fait de largetat, / contra tristicia sun fait d'alegretat, / contra menzonga sun fait de ueritat, / contra lucxuria sun fait de castitat, / contra superbia sun fait d'umilitat. / Quascus bos om s'i fai lo so degra. / Cal sun *li auzil*, qui sun al tei montat, / qui e la scala ta ben an lor degras? / Zo *sun bon omne*, qui an redems lor peccaz, / qui tan se fien e Sancta Trinitat, / d'onor terrestri non an gran cobeetat. // Cal an li auzil significacio, / qui de la schala tornen arreuso? / Zo sun tuit omne, qui de iouen sun bo, / de sapiencia qui commencen razo, / e, cum sun uell, esdeuenen fello / e fan periuris e granz traicios. / Cum posas *cuida montar per l'eschalo*, / cerqua que cerca, noi ue miga del so; / uen lo diables qui guarda'l baratro, / uen acorren, si'l pren per lo talo, / fai l'açupar a guisa de lairo, / fai l'aparer, de tot no'l troba bo.

En este texto que se autointerpreta, la presencia de la *donzella*, de los *auzil*, de la *schala*, del *blanc* y de la perspectiva escatológica mostrada a través de los vicios y las virtudes correlativas permiten trazar un paralelo con la *Commedia* que, si no puede alzarse a la categoría de definitivo, sí que resulta estimulante y esclarecedor.

La historia de la escalera celeste, en efecto, no es una sino plural: la historia de las religiones y las investigaciones simbólicas[47], antropológicas o iconográficas mostrarán su remota existencia. Mircea Eliade, por ejemplo, recuerda un pasaje del *Libro de los muertos*, así como la arquitectura escalar de los zigurats zoroástricos o de las pirámides egipcias[48]. Christian Heck ha podido, por su parte, trazar toda una *quête du ciel* desde el fin de la Antigüedad hasta el fin de la Edad Media[49]. Las escalas escriturales y las iconográficas se mezclan entre ellas y unas se apoyan en las otras.

Pero si el símbolo cobra potencia en un terreno más fertil que los demás ése es el de la espiritualidad monástica oriental del siglo v y, muy en particular, en la *Scala spiritualis* de san Juan Clímaco, cuyo apodo mismo, relacionado con clímax, significa propiamente escalera.

Desde el monasterio de Santa Catalina del Monte Sinaí el tratado de Juan Clímaco sentó las bases del monaquismo oriental y occidental. Y, si bien la influencia del texto no siempre se presentó por tradición directa, permeó en

47. Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor, 1969. // Madrid: Siruela, 2001, *s. v.*
48. Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*, trad. A. Medinaveitia, Madrid: Ediciones Cristiandad, 1974; pp. 238; 191-197. // *Traité d'histoire des religions*, París: Payot, 1949.
49. Christian Heck, *L'échelle céleste dans l'art du moyen âge: une histoire de la quête du ciel*, París: Flammarion [Champs, 639], 1999.

todo el pensamiento cristiano[50], llevando sus aguas espirituales a Juan Casiano, Ambrosio, Basilio, Gregorio Magno y, cómo no, a la regla de san Benito de Nursia, que también cifra en la escalera uno de sus símbolos cruciales de la ascensión en el conocimiento de Dios. En el capítulo VII de la *Regla*, consagrado a la humildad, se indica[51]:

> Por tanto, hermanos, si es que deseamos ascender velozmente a la cumbre de la más alta humildad y queremos llegar a la exaltación celestial a la que se sube a través de la humildad en la vida presente, hemos de levantar con los escalones de nuestras obras aquella misma escala que se le apareció en sueños a Jacob, sobre la cual contempló a los ángeles que bajaban y subían. Indudablemente, a nuestro entender no significa otra cosa ese bajar y subir sino que por la altivez se baja y por la humildad se sube. La escala erigida representa nuestra vida en este mundo. Pues, cuando el corazón se abaja, el Señor lo levanta hasta el cielo. Los dos largueros de esta escala son nuestro cuerpo y nuestra alma, en los cuales la vocación divina ha hecho encajar los diversos peldaños de la humildad y de la observancia para subir por ellos.
>
> Unde, fratres, si summae humilitatis volumus culmen adtingere, et ad exaltationem illam caelestem ad quam per praesentis vitae humilitatem ascenditur, volumus velociter prevenire, actibus nostris ascendentibus scala illa erigenda est quae in somnio Iacob apparuit, per quam ei descendentes et ascendentes angeli monstrabantur. Non aliud sine dubio descensus ille et ascensus a nobis intellegitur, nisi exaltatione descendere et humilitate ascendere. Scala vero ipsa erecta nostra est vita in saeculo, quae humiliato corde a Domino erigatur ad caelum. Latera enim eius scalae dicimus nostrum esse corpus et animam, in qua latera diversos gradus humilitatis vel disciplinae evocatio divina ascendendos inseruit.

Sobre los versículos desnudos del Génesis se ha levantado una interpretación, y con ella una imagen que, en propiedad, es una sobre-interpretación. De hecho, aunque el texto del Génesis nada dice de ello, Juan Clímaco supuso que Jacob subió literalmente por la escalera hacia Dios y, esto es importante, añade la necesidad de una guía (de carácter alegórico) en ese ascenso[52]:

> Tengo vivos deseos de saber cómo vio Jacob sobre la escala. ¿Cómo fue esa subida? Cuéntamelo que yo quiero saberlo. De qué manera, qué ley une esos escalones que ha puesto el que ama como *subidas de su corazón*. Ansío conocer el número de esos escalones y el tiempo necesario para subirlos. El que descubrió tu lucha y tu visión nos ha hablado de los guías. Pero no quiso, quizás no pudo decirnos nada más. // Esta emperatriz, como si viniera del cielo, habló así al oído de mi alma: «Amado mío, nunca podrás tú ver mi hermosura,

50. Juan Clímaco, *Scala paradisi*, Pietro Trevisan (a cura di), Turín: Società Editrice Internazionale [Corona Patrum Salesiana. Series Graeca, 8-9], 1941, 2 vols.
51. *Regla de san Benito*, Iñaki Aranguren (trad.), Madrid: Editorial Católica [Biblioteca de Autores Cristianos, 406], 1979, VII, 90-91; referido ya por Rabuse, *op. cit.*, p. 30.
52. Juan Clímaco, *Escala espiritual*, Teodoro H. Martin (trad.), Salamanca: Ediciones Sígueme [Ichthys, 21], 1998; 30, 38, p. 259. Incluyo en adelante las referencias a la *Escala* en el cuerpo principal del texto para mayor continuidad de la lectura.

> si no te apartas de la grosería de la carne. Que puedas aprender de esta escala espiritual unión de las virtudes. Yo estoy allí, en la cima, pues, como dijo aquel gran hombre que me conocía bien [san Pablo]: 'Ahora subsisten fe, esperanza y amor. Pero la mayor de todas es amor'».

La pregunta de Juan es hasta cierto punto retrospectiva, pues todo el tratado se ha dedicado a describir los escalones, desde la renuncia del mundo hasta el embebimiento en las virtudes teologales a través de la *hesyquía* o quietud espiritual. Pero además de una respuesta ya contestada también es una pregunta abierta, arrojada para que sea respondida individualmente por cada uno de los que tratarán de subir la escala. Dante procuró su propia respuesta. La emperatriz, que bien puede ser asimilada con Beatriz, habla al monje con palabras silenciosas, espirituales, y habla sobre todo de amor, de esa *caritas* especial, sublimación de su amor humano, que persigue Dante en la figura de Beatriz.

Rayo, luz y esfera son para Clímaco «una sola irradiación, un solo esplendor» (30, 2, p. 255), en el último escalón que da acceso a la comprensión de la fe, la esperanza y la caridad. Ante esta contemplación es preciso llegar depurado, vacío de toda pulsión terrena y preparado para recibir el misterio, tras haber superado la «escalera podrida» (26, 43, p. 225). Se penetra ahora en lo inefable: «El que quiere hablar de amor está ya hablando de Dios mismo. Pero es peligroso hablar de Dios y podría ser peligroso para los incautos» (30, 4, p. 255). En el canto XXI es donde se muestra mejor que en otros la completitud del carácter iniciático de la ascensión, la dialéctica entre lo exterior y lo interior, del hablar y el callar: del «dire e del tacer», del verso 47. En el canto XXI reina el silencio elocuente, la música callada, y hasta la sonrisa de Beatriz se muda para no abrasar la todavía débil estructura espiritual de Dante.

El esfuerzo de la razón humana por definir a Dios y sus acciones es infructuoso, un ajetreo intelectual inútil. No vale de nada acumular conceptos, sino que es mucho mejor vaciarse de ellos para que sea Dios quien nos colme. Todas las agudas cuestiones teológicas que Dante propone en este canto, en particular la de la predestinación, no son más que ganga y viruta abstracta sin apenas valor. Dante las ha fijado ahí por su valor ejemplar, no para que pensemos en ellas, sino todo lo contrario, para que les demos la espalda. Todo ese artificio no es más que una simplificación de lo que cualquiera podía encontrar en el libro V de la *Consolación de la filosofía* y en tantos filósofos y padres de la Iglesia.

Semejante saliva dialéctica de nada sirve sin la iluminación divina, pues sólo Dios conoce la causa última de todo. Es inútil tratar de conceptuar lo divino, como asegura Clímaco: «Dios es amor. Pero el que tenga deseos de definirlo es un ciego que se empeña en medir las arenas en los mares» (30, 6, p. 255). Dios llega por inundación (castálida, en el caso de Dante), no por intelección. Ahora bien, la presencia de Dios debe ser buscada activamente, a través del ejercicio constante de la meditación y la penitencia, la mortificación de los sentidos y la renuncia.

No llenar, sino vaciar: quitar, extraer, limpiar, eliminar, borrar, cancelar, prescindir... No hacer, sino deshacer, operar a la inversa (*dés-oeuvrer*, podría

decirse con Blanchot). «Cuando los sentidos del hombre están perfectamente unidos con Dios, lo que él ha dicho misteriosamente se esclarece» (30, 22, p. 257), insiste Clímaco.

Dicha sencillez esencial es la que predica Pedro Damián a Dante con el ejemplo del monacato italiano primitivo y el modelo de esas vidas despojadas de todo lo material, contentas en el frío y el calor con apenas un poco de aceite, el óleo de la unción espiritual, único aliño para el banquete divino. Son las vidas de los eremitorios soñados primero y luego fundados por san Romualdo, la fuente de emulación espiritual de Pedro Damián.

Todo el pasaje, más o menos pintoresco, en que Pedro Damián se presenta a sí mismo, elogia la vida espiritual y desprecia la actitud del clero contemporáneo a Dante, bestias sobre bestias, es el más glosado. Han corrido decenas de interpretaciones, como ya puso de manifiesto Michele Barbi[53], acerca de la identificación precisa de Pedro Damián y el Pedro Pecator del texto, de sus residencias en la tierra, de su actitud hacia los simoniacos y la decadencia de la jerarquía eclesiástica[54]. Todo ello, con ser importante, es hasta cierto punto secundario. La posición de Pedro Damián respecto al clero no difiere de la que se mantiene en muchos otros lugares de la *Commedia*, desde el *Inferno* y el *Purgatorio*. Pedro Damián presta en realidad la voz a Dante y le permite amplificar la crítica, cuyas ondas se transmiten a todo el texto, al fondo argumentativo integrista de la *Commedia*. La crítica ha señalado que será vano tratar de localizar una sola cita directa de Pedro Damián en la obra de Dante, e incluso se ha puesto en duda que Dante hubiese conocido algún texto del propio Damián.

He de decir sin embargo que, al contrario de lo que piensan algunos, me parece harto improbable que Dante no hubiera leído a Pedro Damián: de hecho, tanto en su poesía, como en las epístolas, sobre todo, pero también en los tratados, se encontrarán numerosos pasajes que no desmerecen de su confrontación con la *Commedia*. La tradición textual de la obra de Pedro Damián no es tan escasa como a veces se ha sostenido. Pienso, en consecuencia, que si Dante hubiese querido remontarse a los orígenes propios de la reforma camaldulense, habría elegido a san Romualdo, cuya vida podía leer precisamente en Pedro Damián. Pero, al contrario, Dante eligió a Pedro Damián porque conocía tanto su biografía como su bibliografía. Pedro Damián representaba a la perfección al hombre contemplativo que no había podido zafarse, por obediencia y humildad, de las responsabilidades de la vida activa, ni de comprometer sus razones con las del Papado y el Imperio. Contra viento y marea Pedro Damián se había mantenido firme en su concepción adusta y hasta extrema de la vida retirada y contemplativa, del apocamiento del mundo terrestre y sus vanaglorias ante los frutos más elevados del celeste. Además,

53. Michele Barbi, «Pier Damiano e Pietro Peccatore», *Studi Danteschi*, 24, 1939, pp. 39-78. Reimpreso en *Con Dante e coi suoi interpreti. Saggi per un nuovo commento della Divina Commedia*, Florencia: Felice Le Monnier, 1941, pp. 257-296.
54. Véase una biografía clásica en Jean Leclerq, *Saint Pierre Damien eremite et homme d'Église*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1960.

Pedro Damián no se correspondía con aquella figura del buen pastorcillo, del anacoreta mudo, del hombre duro y asalvajado, cuasi frenético, que renunciaba al mundo impelido por su propio cerramiento mental.

Dante gustó en Pedro Damián del erudito y el retórico, de quien conocía tan de cerca la literatura pagana como las sagradas escrituras, de quien sabía calibrar las mieles de la materia y de la razón humana y pese a todo era capaz, con plena conciencia, de renunciar a ellas y argumentar esa renuncia. Pedro no era sólo un visionario, un iluminado o un fanático: constituía la imagen de quien trasciende, poniendo en juego todos sus talentos, memoria, entendimiento y voluntad, para llegar hasta Dios. Giovanni da Serravalle lo manifestó con acierto: «Petri Damiani (...) magne litterature et eloquentie (textus sui bene starent prope textus Tullianos certe)» (col. 1, p. 1073).

No ha de olvidarse el orgullo de Dante al penetrar en el castillo de la sabiduría, protegido por siete muros, como siete son los escalones de la virtud (en el mismo Purgatorio, en tantos modelos contemplativos), o siete es el número del esplendor de Saturno. Pedro Damián es convocado también aquí, en este cielo que da acceso a las verdades últimas[55], en cuanto gran contemplativo pero, desde luego, en cuanto experto en las artes de la literatura y la elocuencia, equiparable nada menos que al gran Tulio.

Hijos de Saturno

Porque de lo que en este canto se trata, siempre en el segundo plano de la prematería poética, en el magma o protoplasma de la imaginación dantesca, es de la figura del intelectual bajo el signo de Saturno. En el siempre complejo entramado de motivos cristianos y paganos de la *Commedia*, el azabache que permite al espejo reflejar la imagen contemplativa, sorprendentemente, no ha solidificado con motivos cristianos, sino paganos. Pero ambos son ya inseparables el uno del otro: sin el azabache el espejo es sólo cristal que al dejar pasar la luz no la refleja, pero sin el soporte del cristal el azabache sería incapaz de aglutinar el sentido pertinente a la comprensión, su arcano.

Una tradición y un fermento similar al dantesco propiciaría, muchos años más tarde, una de las obras más enigmáticas de la historia del arte, el grabado *Melencolia I* de Alberto Durero, estudiado en el maravilloso libro de Kiblansky, Panofsky y Saxl, *Saturno y la melancolía*[56].

Los autores de este libro sólo mencionan *Paradiso XXI* en una ocasión, como inicio de la rúbrica sobre Marsilio Ficino, para presentar al propio

55. Cfr. Leda 2008, art. cit.

56. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy*, Nueva York – Londres: Basic Books – Thomas Nelson and Sons Ltd., 1964 [pero, *vid.* Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Dürers 'Melencolia. I'. Eine quellen-und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig: Studien der Bibliothek Warburg, B. G. Teubner, 1923]. // *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, versión española de María Luisa Balseiro, Madrid: Alianza [Forma, 100], 1991.

Dante, a través de las palabras de Boccaccio, como «malinconico e pensoso»[57], lo que vendría a corroborar que Dante deseaba unirse, como antes a los sabios de la antigüedad, a la cofradía de los sabios melancólicos. Poco más se dice de Dante, y sus comentaristas son mencionados de forma muy limitada, como en el caso de Jacopo della Lana, para mostrar las dos derivas posibles de la melancolía, la de aquellos sujetos por la tierra a su cultivo y al trabajo activo, y la de los «religiosi contemplativi», retirados de la vida mundana.

Pero, ¿no era la melancolía una enfermedad, una influencia negativa del astro Saturno, el sol negro, como en aquel libro de Julia Kristeva[58]? Al propio Dante puede endosarse un poema en este sentido, donde se trata de la melancolía fatal producida por el amor carnal: «Un dì si venne a me Malinconia» (Rime XXV)[59]. O bien esa melancolía triste de los monjes que subrayaba la primera redacción del comentario de Pietro Alighieri, acerca de la etimología de monje: «dicitur monachus a monos, quod est unus, et achos, quod est tristis...»[60], u otras ideas repartidas en ese comentario. Es fundamental en él, por ejemplo, percibir que la imagen de Saturno procede de la iconografía incluso antes que de los textos, como cuando se lee de Saturno: «ideo pingitur senex, et cum falce, quia retrogradus magis nocet quam directus» (*ibid.*); pero esta imagen viaja con la compañía inseparable de la escritura: «secundum Ptolemaeum in libro de iudiciis astrorum Saturnus dat hominem esse fuscum, turpem, pigrum, gravem, et turpia vestimenta, non abhorrere, capillos asperos et incultos, facit melancholicum hominem» (*ibid.*).

¿No es ésta acaso la imagen convencional de los *beatos saturninos*, foscos, macilentos, desgreñados y vestidos con harapos, siempre con el puño apoyado en la mejilla, como tantas veces aparece el gran intelectual de los cristianos y el gran eremita, san Jerónimo?

En esa apoyatura melancólica lo representará Ghirlandaio incluso arropado por las vestes cardenalicias y en un rico estudio de trabajo en el que no falta detalle ni comodidad, pero también esa imagen se da en la pintura de influencia flamenca, como en el san Jerónimo de la catedral de Burgos.

Benvenuto da Imola, el más escolástico de los comentaristas dantescos, el más verboso y a veces el más interesante, se acercó al asunto de forma sorprendente, de modo tal que casi escribió el capítulo preliminar de *Saturno y la melancolía*, al remitirse de forma directa a la *quaestio* del conocido como *Problema XXX* atribuido a Aristóteles: «Est ergo hic notatum, quod Saturnus, inter alia opera multa quae fecit, fecit viros contemplativos, solitarios, abstractos, melancholicos. Unde Aristoteles libro *Problematum* movet unam quaestionem, quare omnes sapientes mundi fuerint melancholici...»[61].

57. *Op. cit.*, p. 250 y n. 39.
58. Julia Kristeva, *Soleil noir: dépression et mélancolie*, París: Gallimard [Folio Essais, 123], 1992.
59. Cfr. Roberto Gigliucci, ed., *La Melanconia*, Milán: BUR, 2009, p. 80.
60. Vincentio Nannucci (a cura di), *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium*, Florencia: Guilielmum Piatti, 1845, *s. v.*
61. *Op. cit.*, Lacaita 1887, *s. v.*

Pero claro está que si bien se ha demostrado ser insuficiente la mera potencia intelectiva («potentia intellectiva esset insufficiens») la melancolía de los sabios contemplativos no ha de ser interpretada como una influencia negativa, sino como una melancolía poética y una melancolía generosa, que es la que debemos pensar que domina a Dante.

La *Melencolia I* de Durero representa sin embargo la duda, la sospecha o ya la certeza de un laberinto sin salida, de un juego intelectual cuyas reglas no conducen a ningún lugar, como el cuadrado mágico a la derecha del reloj de arena y bajo la campana. El compás no marcará ninguna circunferencia válida, se ha detenido, como la rueda de moler (correlativa al giro molar, positivo, de Pedro Damián en el *Paradiso*); el «perro husmeante» de la imaginación (por usar la fascinadora expresión de Clímaco, 1, 20-21, p. 33) duerme indolente, el poliedro no encaja en la Casa del Ser como aquella piedra de Jacob, la escalera no conduce a ningún lugar visible, la luz sólo proyecta sombras, como la *facies nigra* de la melancolía, cuyas alas saturninas permanecen inmóviles como toda la escena.

Esta *Melencolia I* se sitúa en la ruptura de expectativas del mundo antiguo y medieval, en la falta de confianza de una resolución metafísica, cuya inflación barroca en España condujo al espesor paralizador de una *era melancólica*, tal como ha sido descrita por Rodríguez de la Flor[62].

Sin embargo, Dante podía encarar todavía a Saturno y a la melancolía con una vaga esperanza. En el Saturno dantesco y en el de sus comentaristas se cumplía la máxima de expoliar a los egpicios, del gigantesco tamizado de la alegoresis y el everismo tardo-antiguo y medieval que de forma tan elegante estudió Seznec[63]. Ahí, por ejemplo, la presencia de Semele al inicio del canto, eco de aquella otra aparición, más detenida, en el *Infierno*. Ahí la actitud vigilante: no te precipites como Semele porque antes has de ser purificado. Y la advertencia de Clímaco, que ahora viene de perlas (1, 18, p. 33):

> Si alguno de nosotros quiere salir de Egipto, del dominio del Faraón, necesitará un Moisés, mediador ante Dios, entre acción y contemplación, con las manos levantadas hacia Dios para que aquellos a quienes guía puedan pasar el mar del pecado y ahuyentar al Amalec de las pasiones. Se engañan a sí mismos los que se entregan a Dios pensando que avanzarán sin necesidad de guía.

Dante, que aprendió el temor a la soledad en la «selva selvaggia aspra e forte» (Inf. I, v. 5), se aferró con devoción y humildad a la compañía de sus guías excepcionales, aquí Beatriz y Pedro Damián, que le acompañan por el laberinto de la tradición.

62. Fernando Rodríguez de la Flor, *Era melancólica: figuras del imaginario barroco*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta [Medio Maravedí. Estudios, 14], 2007.
63. Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Londres: The Warburg Institute [Studies of the Warburg Institute, 11], 1940. // *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, traducción castellana de Juan Aranzadi, Madrid: Taurus [Ensayistas, 206], 1987.